Musikalisches Magazin.
Abhandlungen über Musik und ihre Geschichte, über Musiker und ihre Werke.
Herausgegeben von
Prof. Ernst Rabich.

Heft 2.

Zur Choralkenntnis.

Von

W. Steinhäuser,
Pfarrer in Blankenburg b. Tennstedt i. Thür.



Langensalza,
Verlag von Hermann Beyer & Söhne
(Beyer & Mann)
1901

Preis 50 Pf.

Zur

Choralkenntnis.

Von

W. Steinhäuser,

Pfarrer in Blankenburg b. Tennstedt i. Thür.

Musikalisches Magazin, Heft 2.



Langensalza,

Verlag von Hermann Beyer & Söhne,

Herzogl. Sächs. Hofbuchhändler.

1901.

Lebhafter als je ist der Streit entbrannt um die beste Melodieenform des evangelischen Chorals. Durch die Herausgabe des »Choralbüchleins« seitens des evangelischen Kirchengesangvereins für Deutschland ist dem längstentfachten Feuer des Meinungskampfes neue Nahrung zugeführt worden, und sie zwingt alle, denen der evangelische Choralgesang am Herzen liegt, zu der Frage nach der richtigen Melodieenform Stellung zu nehmen. Hierbei ist es uns klar, dafs weder die Gewohnheit, noch ein oberflächliches und subjektives Urteil zur Mitarbeit an der Lösung der schwebenden Fragen geeignet sind, sondern dafs es, um urteilen zu können, eines tieferen Eindringens in das Wesen und die Geschichte des evangelischen Chorals bedarf.

Wenn wir in den folgenden Aufsätzen uns diese Aufgabe stellen, so wollen wir hiermit nicht neue Errungenschaften der Forschung darbieten, sondern nur die Ergebnisse der Untersuchungen hervorragender Forscher denen zugänglich machen, welche sich über den evangelischen Choral unterrichten möchten, und wir bemerken noch, dafs die Erörterungen sich meist in dem Rahmen der Melodieen bewegen, welche in dem genannten Choralbüchlein des evangelischen Kirchengesangvereins, Ausgabe B (Berlin, bei Mittler & Sohn, 30 Pfennig) enthalten sind.

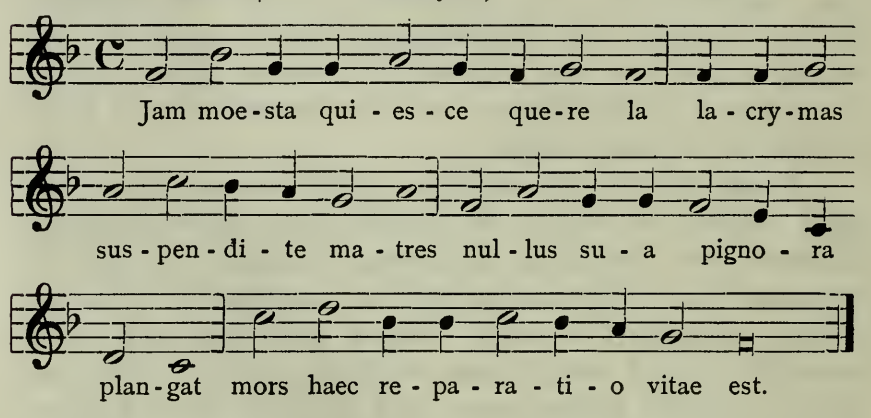
I. Die Quellen des evangelischen Chorals im 16. Jahrhundert.

Das sechzehnte Jahrhundert ist die klassische Zeit des evangelischen Chorals. Die Choralweisen dieser Epoche sind klassisch-schön und unübertroffen. Ehe wir sie beurteilen oder zu verändern uns herausnehmen, müssen wir sie verstehen lernen. Die Quellen des evangelischen Kirchenliedes im sechzehnten Jahrhundert sind überhaupt:

A. Umgebildete altkirchliche, dem Liedmäſsigen nahestehende Hymnen (7) und Sequenzen. Hymnen wie Sequenzen haben liedmäſsige Form, die Singweise der Sequenzen aber zeichnet sich aus durch bestimmte melodische Abschnitte, die entweder im ganzen oder in einzelnen ihrer Teile miteinander wechseln, also 1 te = 3 te, 2 te = 4 te Zeile.

Von den übernommenen Hymnen seien erwähnt: Te Deum laudamus, Veni redemptor gentium, Veni creator spiritus u. s. w.

B. Einige andere lateinische Lieder der alten Kirche, deren Melodieen nur beibehalten, nicht lebendig fortgebildet wurden, z. B. Jam moesta quiesce querela, aus dem 4. Jahrhundert, vielleicht das einzige Beispiel antiker, in den evangelischen Kirchengesang noch hineintönender Maſse *(C. v. Winterfeld).*



Ferner: Die Antiphonie am Vorabend des Pfingstfestes: Veni sancte spiritus, reple tuorum corda fidelium (Komm, heiliger Geist, erfülle die Herzen, 11. Jahrhundert).

C. Gesänge in der lateinischen Kirchensprache seit dem 13. Jahrhundert, die in ihren Melodieen sich meist dem Volksmäſsigen zuneigen mit allmählichem Erlöschen des kirchlichen Gepräges: Dies est laetitiae = Der Tag der ist so freudenreich, Puer natus in Bethlehem = Ein Kind, geboren in Bethlehem, Resonet in laudibus = Singet frisch und wohlgemut (auch: Joseph, lieber Joseph mein), In dulci jubilo = Nun singet und seid froh, lateinisch deutscher Mischgesang.

Aus anderen Quellen sind die in dem Choralbüchlein des Evangelischen Kirchengesangvereins für Deutschland enthaltenen Melodieen, soweit dieselben dem sechzehnten Jahrhundert angehören, entstanden, nämlich:

D. Aus dem Volksgesang, 13.—15. Jahrhundert, oder sie sind

E. Original erfundene Weisen, teilweise unter Benutzung liturgischer Motive.

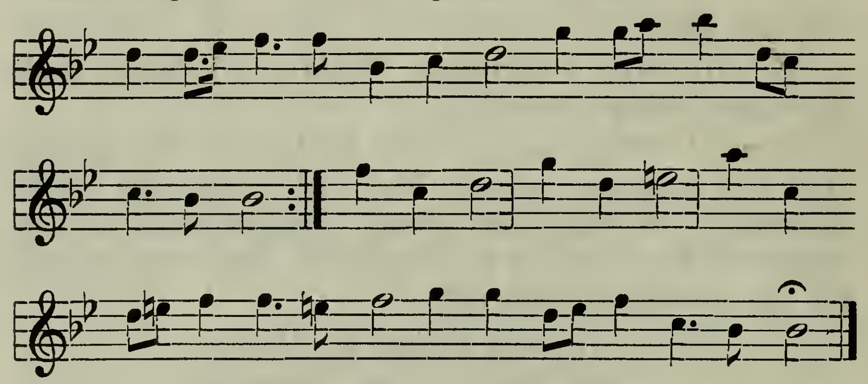
Dem Volksgesang sind entlehnt: Es ist das Heil uns kommen her, O Welt, ich mufs dich lassen (Innsbruck, ich mufs dich lassen), Herzlich thut mich verlangen (Mein G'müt ist mir verwirret), Wie schön leuchtet der Morgenstern. Eigentlich:

Wie schön leuchten die Äugelein
Der Schönen und der Zarten mein,
Ich kann ihr nicht vergessen,
Ihr rotes Zuckermündelein
Dazu ihr schneeweifs Händelein
Hat mir mein Herz besessen.
Lieblich, freundlich,
Schön und herrlich,
Grofs und ehrlich
In ihr Gnaden
Will ich mich befohlen haben;

aus: »Tugendhafter Jungfrauen und Junggesellen Zeitvertreib, d. i. neuvermehrtes und von allen fantastischen, groben, unflätigen und ungeschickten Liedern gereinigtes Weltliches Liederbüchlein, bestehend in vielen, meistenteils neuen, zuvor nie in Truck ausgegangenen, lieblichen und anmuthigen Schäferei-, Wald-, Sing-, Tanz- und keuschen Liebesliedern. Alle von bekannten annehmlichen Melodeyen, in ein ordentlich verfafstes Register zusammengetragen, durch Hilarium Lustig von Freudenthal. Gedruckt im gegenwärtigen Jahr.«

Weiter aus dem (französischen) Volksgesang stammt Freu dich sehr o meine Seele (Ainsi que la biche ree). Möglich, dafs auch Lobe den Herren den mächtigen König (wie Zahn vermutet) und: Straf mich nicht in deinem Zorn, älteren Volksliedern entstammen.

In einer geschriebenen Sammlung von Tänzen, welche der Besitzer nach Bemerkung auf dem Umschlag 1681 um 24 Gl. gekauft hat, steht die zuletzt genannte Melodie unter der Überschrift »Lamente« in Tabulatur geschrieben in folgender Form:



Original erfundene Weisen sind: Wach auf mein Herz, und singe (eigentlich: Nun laſst uns Gott dem Herren). Aus tiefer Not (phrygische Weise, erste Melodie). Aus tiefer Not (Herr, wie du willst, zweite jonische Melodie). Vom Himmel hoch da komm ich her (Wurde ursprünglich nach einer anderen, weltlichen Melodie: »Aus frembden Landen komm ich her«, die noch in Hamburg in Gebrauch ist, gesungen):



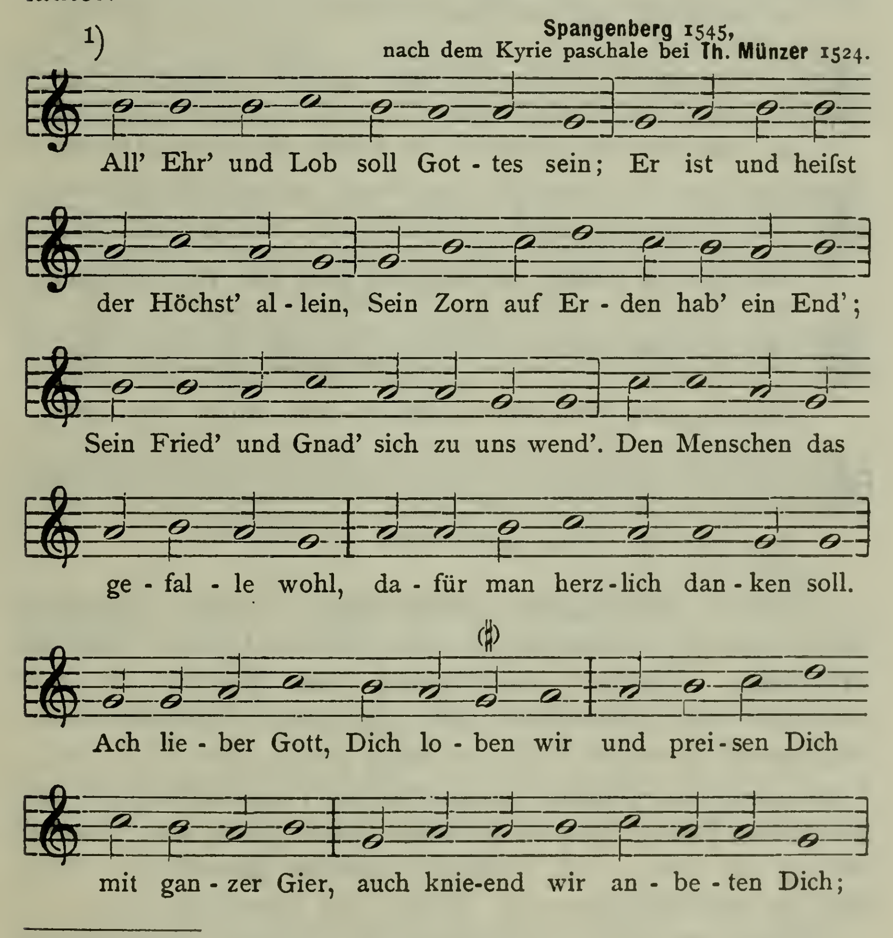
Diese Melodie etwas verändert: Ringeltentze 1550, Nr. 2. Nun lob mein Seel den Herren. Allein Gott in der Höh sei Ehr. Aus meines Herzens Grunde (Zweifelhaft, ob hier nicht eine weltliche Melodie zu Grunde

liegt). Wachet auf, ruft uns die Stimme. Ein feste Burg, dem wir später ein besonderes Kapitel widmen wollen.

Zu dieser Gruppe E. seien noch einige Bemerkungen gestattet.

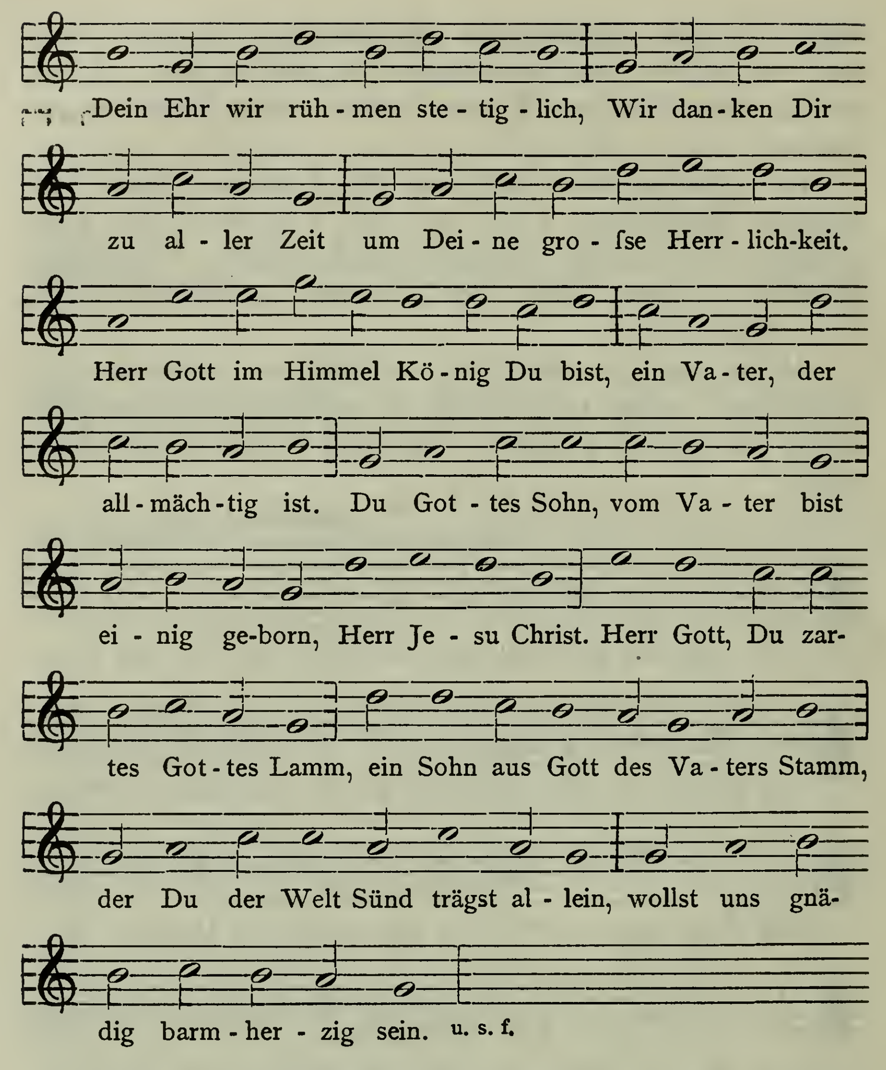
In: »Wachet auf, ruft uns die Stimme« stimmt die Melodie der ersten Zeile mit der Intonation des Lobgesanges der heiligen Jungfrau nach dem 5. Kirchenton überein (die erste Hälfte des Letzteren ganz unverändert). *C. v. Winterfeld.*

Allein Gott in der Höh sei Ehr ist (vielleicht von *Kugelmann*, nicht von *Decius*, *C. v. Winterfeld)* aus dem Gloria für Ostern gebildet. Die erste Hälfte dieses Gloria lautet:



---

[1]) Nach *Zahn*, Melodieen.



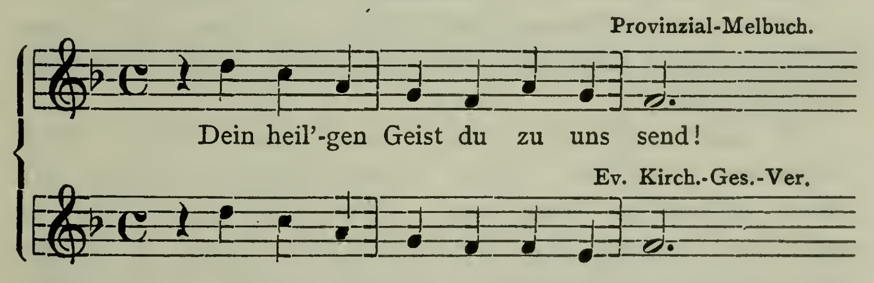
Welche **melodische Schönheit** der alte römische Kirchengesang aufweist, ist aus diesem Gloria wohl zu erkennen. Welcher Aufschwung der Melodie in der sechsten und siebenten Zeile bei den Worten: »Wir danken dir zu aller Zeit, um deine grofse Herrlichkeit«. Dann, welche wahrhaft majestätische Tonerhebung in der siebenten Zeile bei den Worten: »Herr Gott, im Himmel König du bist«; und wiederum welcher gemütvolle Tonfall bei den Worten: »ein Vater, der allmächtig ist«!

Diese melodiöse Schönheit des Cantus Gregorianus und die ihm eigentümlichen kräftig-schwungvollen Ton-

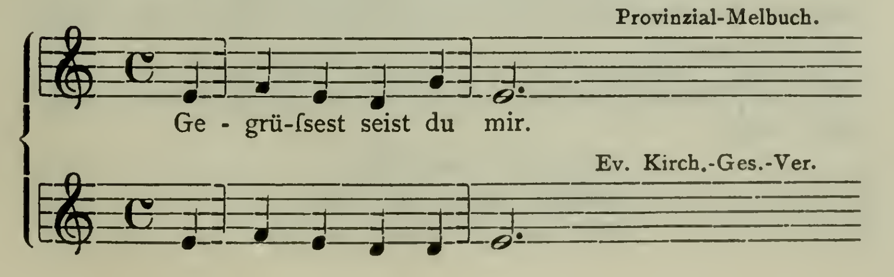
folgen hat der evangelische Kirchengesang sich zu eigen gemacht, aber er hat zu diesem kirchlich-melodiösen Element noch einen anderen, sehr wirksamen, musikalischen Bestandteil dem weltlichen Volksgesang entnommen und ihn mit der melodiösen Schönheit innig verschmolzen — den **Rhythmus**, die lebhafte Bewegung und Betonung, die Gliederung der Melodie nach bestimmten und wechselnden Mafsen. Der Bedeutung des Rhythmus für den Choral gedenken wir in dem zweiten Aufsatz gerecht zu werden.

2. Varianten und Rhythmus.

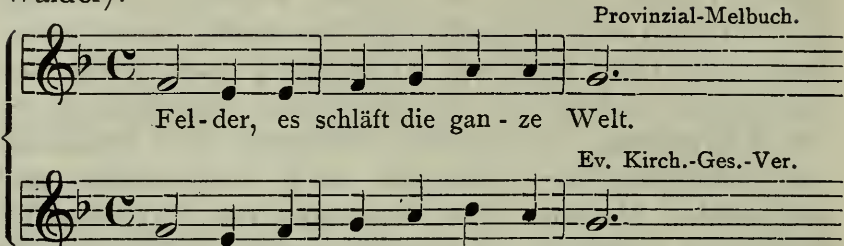
Unsere Choralmelodieen sind im Laufe der Zeit grofsen Veränderungen unterlegen. Diese Veränderungen sind doppelter Art, nämlich Veränderungen durch Varianten und solche im rhythmischen Bau. Die Unterschiede in den verschiedenen Melodieenbüchern, soweit sie nur in Varianten bestehen, können als unwesentlich bezeichnet werden. Ziehen wir das Choralbüchlein des evangelischen Kirchengesangvereins und das Melodieenbuch der Provinz Sachsen in Betracht, so macht es in der That nichts aus, ob wir in: »Herr Jesu Christ, dich zu uns wend'« singen:



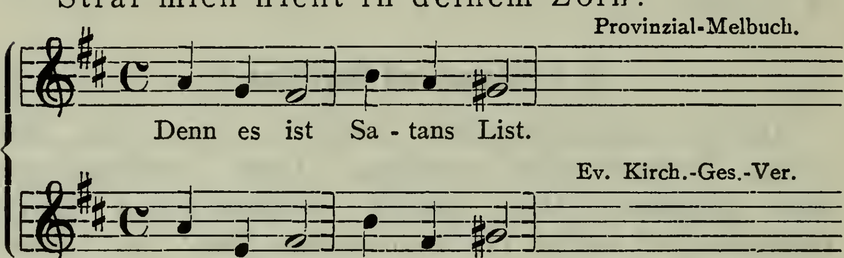
Ebenso in: Herzlich thut mich verlangen:



O Welt, ich mufs dich lassen: (Nun ruhen alle Wälder):



Straf mich nicht in deinem Zorn:



Wir sagten es macht nichts aus, ob wir die eine oder die andere Variante singen. Bald hat dieses, bald jenes Melodieenbuch die ältere, aber damit noch nicht immer die älteste Form, und wenn man schon bei der ausgeglichenen Form der Choralweise verharren will, so wird man sich auf die Variante einigen müssen, welche in einer Provinz am allgemeinsten in Gebrauch ist.

Aber von Bedeutung sind diese Varianten nicht, weil in ihnen der Charakter der Choralweise nicht wesentlich verändert ist.

Je älter aber ein Choral, desto eher ist er durch Varianten verändert. Diese Veränderungen erklären sich durch mündliche Verbreitung. Wir beobachten bei dem geistlichen Volksgesange einen ähnlichen Vorgang, wie bei den weltlichen Volksliedern, die mit dem Lauf der Zeiten im Volksmunde fortwährend Änderungen erfahren haben, derart, dafs manche ganz sinnlos geworden sind. Selbst das *Uhland*sche: »Ich hatt' einen Kameraden« ist schon im Volksmunde teilweise Änderungen ausgesetzt, indem man singt:

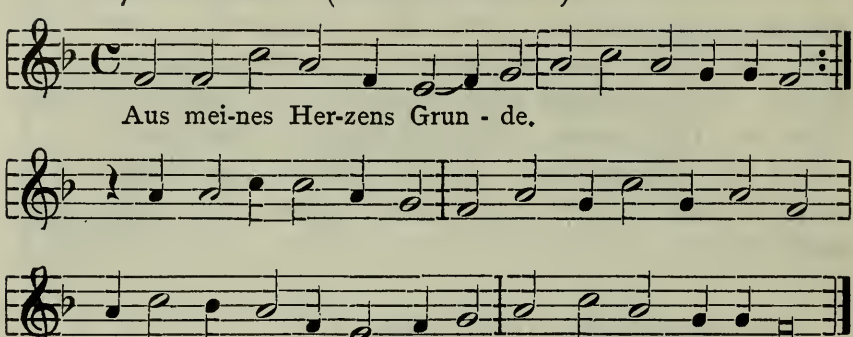
Ihn hat es weggerissen,
Er liegt mir zu den Füfsen,
Und noch ein Stück von mir.

Varianten nicht nur, sondern Veränderungen der ganzen rhythmischen Gestalt der Choralweise treten sehr früh auf, bald nach der ersten uns bekannten Aufzeichnung. Beispielsweise der Choral: »Aus meines Herzens Grunde« tritt zuerst auf im Eislebener Gesangbuch 1598. 1608 bei *Bodenschatz* ist die Melodie rhythmisch vereinfacht und 1627 bei *Schein* haben wir schon eine dritte Form.

Die Gestalt von 1598 lautet:



1627 bei Schein (die beste Form):



Von diesem Choral gilt dasselbe, was *Zahn* von dem Choral »Nun lob meine Seel den Herren« sagt, dafs die Melodie dieses Liedes schon vor 1540 (der ältesten bekannten Form bei *Kugelmann*) in mündlicher Überlieferung vorhanden gewesen und dann von dem einen in vollkommener, von dem andern in unvollkommener Rhythmisierung **nach dem Gehör** aufgezeichnet worden sei.

Dies zur Erklärung der Entstehung der leidigen sogenannten Varianten, sie kommen her von der Eigenschaft der Lieder als Vaganten; je nach der Aufnahme beim Volk und bei den Herren Organisten behalten, verschlechtern oder verbessern sie ihren Rock, welchen die Herren Organisten um 1731 (bei *Dretzel*) auch durch Triller zu verzieren beflissen waren.

Ganz wesentlich, in ihrem Charakter verschieden erscheinen unsere Choralweisen, wenn ihr Rhythmus verändert ist. Wir werden hier auf die Bedeutung des Rhythmus geführt. —

Zwar hat der Cantus Gregorianus auch seinen Rhythmus, aber dieser ist mehr der Rhythmus der Sprache, und es war der Vortrag des Cantus Gregorianus, soweit wir darüber noch zu urteilen in der Lage sind, mehr ein gehobenes Sprechen, ein rhapsodisches Singen in freier, der Wortbetonung sich anschliefsender Bewegung.

Was ist überhaupt Rhythmus in der Musik? In dem »Magister choralis« (Anweisung zum gregorianischen Kirchengesange) spricht sich *Franz Xaver Haberl* folgendermafsen aus: »Die nach einer bestimmten Ordnung geregelte Bewegung und Abwechslung heifst Rhythmus

(von [griechisch] rüein = fliefsen, wallen); er ist Mafs, Ebenmafs sowohl als Gleichmafs.

Musikalischer Rhythmus wird gewonnen, wenn der eine Ton der Dauer nach mehr oder weniger über einen andern sich ausdehnt und beim Vortrag in gröfserer oder geringerer Stärke (»Gewicht« von *Winterfeld*) erscheint.

Rhythmus ist für Musik Notwendigkeit, und auch im Kinde erwacht der Sinn für denselben **eher als für Melodie.** Alles in der Natur und Kunst erscheint in rhythmischer Anordnung oder Bewegung; im Leibe der Pulsschlag, im Geiste die wogenden Gedanken und Gefühle! Trommel und Tamburin thun ihre Wirkung nur durch die Gewalt des Rhythmus, und Poesie und Prosa verdanken ihm einen grofsen Teil ihrer bezaubernden Kraft. Alle Sinne des Menschen fühlen in gewisser Weise den Rhythmus. Das Ohr vorzüglich verschmäht eine längere Reihe von Tönen in **gleichmäfsiger** Stärke und Zeitdauer. Die Folge schwächerer und stärkerer Silben und ihre Verbindung zu einem Ganzen durch den Accent fesselt in der Sprache.

Im (gregorianischen) Choral ist Rhythmus enge mit der Sprache verknüpft, und der Wohlklang derselben hat sich mit gleichem Schwunge den gregorianischen Melodieen mitzuteilen. Aus der Melodie der Sprache gebildet, sind die Worte nur eine Umkleidung derselben durch Töne, und der Fundamentalsatz für Verständnis und Vortrag des gregorianischen Chorals [Choral = der Gesang des Priesterchors] lautet demnach: Singe die Worte mit den Noten so, wie du sie ohne Noten sprichst.«

Im Volkslied des 13. bis 16. Jahrhunderts finden wir aber einen noch weit ausgeprägteren Rhythmus. Neben dem strophischen liedartigen Bau des Volksliedes erscheinen die Volksliedmelodieen sehr anziehend musikalisch-rhythmisch, mit Ordnung und Kunst ohne Künstelei in kleine Abschnitte von mehreren Takten gegliedert, jeder Abschnitt etwa im vier- oder dreiteiligen Takt, mit Tongewicht ähnlich dem jambischen, trochäischen, spondeischen, daktylischen u. s. w. Versmafs. Dieser Rhyth-

mus aber ist entweder ein durch die ganze Strophe gleichmäfsiger, oder häufiger ein in der Strophe wechselnder. Dieser rhythmische Wechsel ist dem Volkslied nicht erst durch die Kunst hinzugefügt, sondern demselben eigentümlich und angeboren und aus dem Volkslied in das Kirchenlied übernommen.

Gleichmäfsigen Rhythmus im dreiteiligen Takt haben wir z. B. in der Choralweise: »Allein Gott in der Höh sei Ehr.«



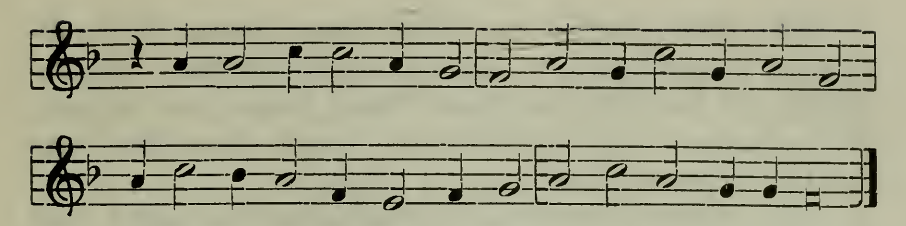
Diesen Rhythmus, obwohl gleichmäfsig, finden wir aber doch noch schöner und feierlicher als die später angenommene unrhythmische, ausgeglichene Melodie, in welcher auch der Rhythmus der Sprache noch zerstört erscheint.

Rhythmischen Wechsel enthält z. B. der Choral: Aus meines Herzens Grunde in der anziehenden Fassung bei *Schein* 1627:



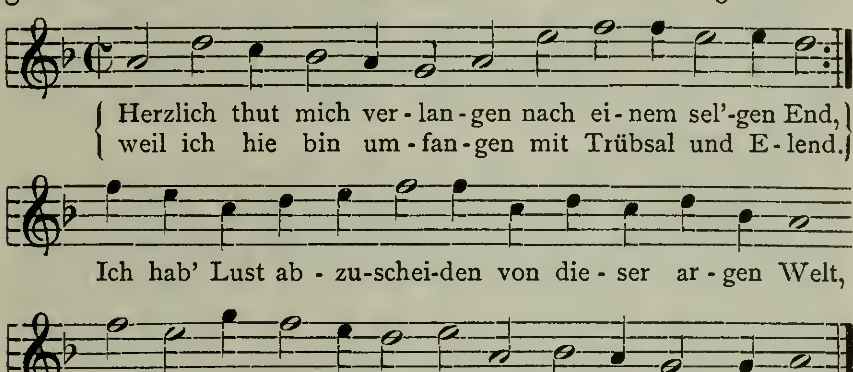
---

1) *Zahn* vermutet, dafs die ältere Rezension niederdeutsch ist, in welcher der Anfang lautete; »Alleyne Godt«.



Rhythmischen Wechsel haben wir in der Melodie: »Herzlich thut mich verlangen«:

Weltlich zum Lied: Mein Gemüt ist mir verwirret von *J. L. Haſsler*, Lustgarten 1601. Zum untergelegten geistlichen Text! Görlitz, harmoniae sacrae 1613.



Über die Entstehung des evangelischen volksmäſsigen Kirchengesanges hören wir, was der hochbedeutende Forscher *Carl von Winterfeld* in seinem »Riesenwerke« (*Riemann*) »Der evangelische Kirchengesang in seinem Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes« (1843) sagt:

»Was an Gesängen in der alten (lateinischen) Kirchensprache seit dem 13. Jahrhundert, zumal seit die Kunst des Tonsatzes sich zu entwickeln begann, noch entstand, neigt in seinen Melodieen sich meist dem Volksmäſsigen zu, mit allmählichem Erlöschen des kirchlichen Gepräges. — —

Der Mehrzahl nach sind diese Advents- und Weihnachtslieder in strophischer Form.

Dies est laetitiae
Resonet in laudibus
Puer natus in Bethlehem
In dulci jubilo. —

Alle diese Lieder und Melodieen haben sich allgemach eingebürgert in die lutherische Kirche. Mit Zuversicht ist die Zeit der Entstehung keines unter ihnen zu bestimmen, doch reicht wohl kaum eines über das 13. Jahrhundert hinauf (13.—15. Jahrh.).

Die strengen kirchlichen Tonarten treten zurück, und die jonische, den harten Tonarten unserer Tonkunst näher stehende, gewinnt das Übergewicht. — Die grofse Terz wird nicht mehr übersprungen, sondern macht sich zu Anfang der Melodieen mit grofser Entschiedenheit geltend.

Diese Singweisen müssen einer Zeit angehören, in welcher der Volksgesang lebendig aufzublühen begann und auf den kirchlichen eine nicht unerhebliche Rückwirkung ausübte.

Diese war indes vor der Kirchenverbesserung eine ganz andere, als nach derselben; in jener früheren Zeit, von der wir reden, eine Verweltlichung des Heiligen, später eine Heiligung des Weltlichen, Kirchliches und Volksmäfsiges erschien da erst im innigsten Einklange, während zuvor das kirchliche Gepräge erlosch und dem weltlichen verschmolz. Nicht, dafs wir den anmutig bewegten, oft selbst hüpfenden, wiegenden Schritt jener alten Weihnachtslieder damit tadeln wollten. Diese erfüllten eben darin ihre Bestimmung, deshalb nahm auch die evangelische Kirche, lobend und anerkennend, sie in ihren heiligen Gesang auf. Sie waren, wie das:

In dulci jubilo
Resonet in laudibus
Quem pastores laudavere
Nunc angelorum gloria

meist Kinderlieder, mit denen die Kleinen in kindlicher Freude teilnahmen an dem Feste der Geburt des Erlösers; bei den Frühmetten und Vespern der Weihnachtszeit sangen sie diese neben dem ausgestellten geschmückten Kripplein, klatschten auch wohl dazu, fröhlich hin- und herspringend, in die Hände. Aber die Liebe zu dem eigentlich Kirchlichen erlosch allgemach in

diesen Zeiten kirchlicher Wirren und zunehmender Verderbnis des geistlichen Standes, es welkte ab im Gesange, während die Volksweisen frisch, lebendig aufblühten. Es bedurfte der verjüngten Begeisterung für jenes [das Kirchliche], die mit der Kirchenverbesserung wiederkehrte, um eine neue Schöpfung in kirchlich volkstümlichem Sinne in das Leben zu rufen.

Während man vor Luther die Reinheit des Kirchengesanges gegen die damals kräftig fortwachsende Kunst des Tonsatzes in Schutz nehmen zu müssen glaubte, ohne deren naturgemäfse Entwicklung durch strenge Gebote hemmen zu können, nahm diese (die Kunst des Tonsatzes) einen anderen Weg.

Sie wendete sich den Erzeugnissen des unbewufsten Kunsttriebes im Volksgesange zu, sie für Ausschmückung ihrer längeren harmonischen Gewebe zu benützen, sie setzte sogar alte feierliche Singweisen zurück gegen belebtere, weltliche, wählte diese vorzugsweise als bewegende Grundgedanken ihrer Sätze, und hielt Worte geistlichen Inhalts, ihnen untergelegt, für genügend, auch der tonkünstlerischen Behandlung geistliches Gepräge zu verleihen.

So entging man dem Vorwurf, alte Kirchenweisen durch den Tonsatz — wie die Kirchenhäupter es damals ansahen, zu entstellen, indem man zugleich der innern Neigung folgte, die von jenen Weisen ab — und zu den weltlichen hinleitete.

Dieser Richtung auf das Verweltlichen trat indes eine andere, eben um jene Zeit, entgegen, in den sich mehrenden deutschen geistlichen Liedern, deren Singweisen uns das Vorwalten der alten kirchlichen Grundformen als Bezeichnendes erkennen lassen, während meist nur die strophische Form, weniger die melodische an das Volksmäfsige erinnert. In ihnen spricht die Sehnsucht sich aus nach erneutem kirchlichen Leben: in beiden Richtungen erwuchsen die Keime, aus denen, während der alte Kirchengesang allmählich abwelkte, ein

neues sich entwickeln sollte, eine Entwicklung, die nur den warmen Frühlingshauch der Begeisterung erwartete, um in üppiger Fülle hervorzubrechen. — —

Während um den Anfang des 16ten Jahrhunderts dem alten, lateinischen Kirchengesange fast alle rhythmische Mannigfaltigkeit mangelt, tritt sie in der Volksweise, auf eigentümliche Weise ausgebildet, uns entgegen; der gerade (2, 4) der ungerade (3) Täkt als durchgehende Grundform der Melodie; das Nebeneinanderstehen beider Formen; der rhythmische Wechsel, der ohne das Maſs [die Länge des Tones ♩ oder 𝅗𝅥] zu ändern, dennoch einen symmetrischen Gegensatz beider Formen erzeugt; alles dieses ist hier in reicher Abwechslung anzutreffen. Von den melodisch-harmonischen Grundformen des alten Kirchengesanges aber, den Tonarten, in ihrer wesentlich fünffachen Gestaltung, entfernt sich die deutsche Volksweise; sie strebt nur, die harte und weiche Tonart in ihrem Gegensatze festzuhalten, ohne die eine oder die andere, wie dort geschahe, in wesentlich gesonderter Eigentümlichkeit feiner auszuprägen, und alle diese Ausgestaltungen durch innere Beziehungen miteinander zu verbinden.

So stellt die reichere rhythmische Gestaltung bei gröſserer melodisch-harmonischer Beschränküng, sich uns dar als bezeichnendes Merkmal für die Volksweise, wie das umgekehrte Verhältniss die Eigentümlichkeit des alten Kirchengesanges bezeichnet. —

Sonach ist, die Tonart betreffend, ein wesentlicher Unterschied erkennbar zwischen diesen, voraussetzlich in dem Volke entstandenen und gepflegten Tonweisen, — die von den Musikern, welche sie mit 4- und 5 stimmigem Tonsatze in die Kunst einführten, nur gewählt, nicht geschaffen wurden, — und jenen alten aus dem lateinischen Kirchengesange entlehnten; mannigfaltiger bewegt zeigen sich uns die ersten, an Klangverhältnissen reicher die letzten.

Aus der lebendigen Verschmelzung beider erhob sich uns um die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts der neue, volksmäſsige Kirchengesang der Evangelischen,

und seine beiden, in ihm organisch vereinigten Bestandteile erscheinen für diese neu hervorgebildete Form in gleichem Maſse gebend und empfangend.«

Aus diesen Ausführungen des hervorragenden Kunsthistorikers, die freilich nur aus dem Zusammenhang gerissen wiedergegeben werden konnten, erhellt aber doch, daſs der neue schöne Blumengarten des reformatorischen Chorals aus zweierlei Boden seine Nahrung zog, aus dem alten lateinischen Kirchengesange und aus dem deutschen Volkslied, daſs er aus dem ersteren Form und Gestalt der Melodie, aus dem letzteren Rhythmus, Bewegung, Farbe und Duft erhielt.

3. Sollen wir rhythmisch singen?

Beide Bestandteile des evangelischen Chorals, Melodie und Rhythmus, halten wir für gleich wichtig, und wir stehen nun vor der Frage, ob wir dafür stimmen wollen, daſs der Choral in seiner ursprünglichen Schöne neu belebt werden soll, oder ob die ausgeglichene Form — deren Beibehaltung *C. v. Winterfeld* als einen krankhaften, durch geschichtliches Studium zu überwindenden Zustand bezeichnet — zu bevorzugen sei, oder, ob beide Formen nebeneinander gebraucht werden können.

Dieses erwägend fanden wir in Heinrich Adolf Köstlins (Professor in Gieſsen) Geschichte der Musik eine feine Lanze für die ausgeglichene Choralmelodieenform gebrochen. Köstlin urteilt [3. A. 1888]: »Die dem Antiphonar entnommenen Weisen behielten nach wie vor den Charakter des gedehnt hinziehenden Chorals, die dem weltlichen Volksliederschatz entnommenen Weisen standen dem Choral geradezu gegenüber, waren etwas völlig Andersartiges. Die energischen, immer wechselnden Rhythmen entsprachen ganz dem gärungsvollen Wesen der ersten Zeit der Reformation, da die revolutionären und konservativen Elemente der Bewegung noch ungeschieden waren. Es mag dieser rhythmische Choralgesang in der Zeit des Kampfes von packender Gewalt und hinreiſsendem Schwung gewesen sein; ebenso sicher ist aber, daſs die reich rhythmisierte Art dem Charakter der Kirchen-

weise gar nicht entspricht. Je mehr die Reformationsbewegung den stürmisch revolutionären Charakter abstreifte und in das Geleise der positiven, ruhigen Kirchenbildung einlenkte, desto schwieriger und fremdartiger wurden der Gemeinde auch die ursprünglichen Weisen; diese waren nicht mehr von Haus aus jedem eigen und als der frische, unmittelbare Ausdruck der Bewegung jedem von vornherein verständlich; sie waren der späteren Generatiou nicht mehr Reformationslieder, sondern Gottesdienstlieder. Für den Ausdruck des gemeinsamen religiösen Gefühls aber erschien die Weise zu reizvoll und bewegt; sie mufste auf den Charakter des einfach Würdevollen zurückgeführt werden. So bildete sich im Mund der Gemeinde selbst infolge der mit der Zeit zunehmenden Entfremdung gegen die ursprüngliche Bedeutung der Melodie ganz naturgemäfs das rhythmisehe Lied zu dem hymnenartigen Gemeindelied um, welches dem Massengesang sowohl als dem Zweck des monumentalen Ausdrucks der Frömmigkeit am besten entspricht. Diese Umbildung ist weder vom liturgisch-hymnologischen, noch vom ästhetischen Standpunkte aus zu tadeln. Denn erst der stylisierte Choral verdient den Namen des Kirchen- und Gemeindeliedes im vollen Mafse.«[1])

Dieses Urteil vom Standpunkt des feinen ästhetischen Geschmackes, der in seiner behaglichen Ruhe durch bewegten Gesang gestört zu werden fürchtet, erinnert uns an das Horazische: Aequam memento rebus in arduis servare mentem. (Bewahre dir in schwierigen Lagen deinen gelassenen Sinn.)

Wir setzen diesem Standpunkt gegenüber zuerst den volksmäfsigen Standpunkt. Gerade, weil der evangelische Choral Volksgesang wurde, war ihm auch der edel-volksmäfsige Rhythmus angemessen, er war dem Volke lieb und verständlich und machte ihm den kirchlichen Gemeindegesang anziehend und traut. Ist das Evangelium nicht allein durch die Predigt, sondern ebenso sehr durch das evangelische Lied ausgebreitet worden, das auf den Schwingen der volksmäfsigen Melodieen durch die deutschen

---

[1]) *H. A. Köstlin* tritt neuerdings für den rhythmischen Choral ein.

Lande getragen wurde, dann ist diese Ausbreitung geschehen durch den Sukkurs durch die Form des Volksgesanges.

Sodann ist in dem dem Volkslied entnommenen Rhythmus ein musikalisch höchst wertvolles Element dem kirchlichen Gemeindegesang einverleibt und später — genommen worden.

Man wende nicht ein, dafs das Volkslied jener Zeit wesentlich Tanzlied war. Es macht nichts aus, dafs wohl jener wechselnde Rhythmus die verschiedenartigen Bewegungen beim Tanz wiederspiegelt. Es handelt sich hierbei ja nicht um Tänze von dem sinnlichen Charakter, dem prickelnden Reiz der *Straufs*schen Walzer — deren musikalischen Wert wir hiermit nicht herabsetzen wollen —, es handelt sich hier um Reigentänze, deren Überbleibsel uns in den Reigenliedern der Kinder noch erhalten sind. Dieser Tanz mit Gesang war ursprünglich ja einem heiligen Zweck geweihet, man diente ja den Göttern mit Gesang und Tanz, man umtanzte die vier Seiten des Altars mit Gesängen, die ursprünglich deshalb wohl vier Gesetze (Verse) enthielten. (Siehe die sehr lesenswerte Schrift: »Das deutsche Volkslied« von J. W. Bruinier, Leipzig, Teubner 1899.)

Also eines ungeistlichen Ursprungs dürfen wir das Volkslied nicht zeihen.

Wilhelm Heinrich Riehl sagt (Kulturstudien aus drei Jahrhunderten S. 343, die Kirche als Kunstschule): »Die »Kirche verschmähte es nicht, mit der Kunst zu gehen, »darum ging aber auch die Kunst noch mit der Kirche. »Sie wissen, dafs man heutzutage viele gebildete Leute »vexieren könnte, wenn man ihnen eine *Bach*sche Gavotte »oder Allemande vorspielte und sagte, das sei Kirchen- »musik; sie würden es glauben. Wo aber die Tanzweise »so hoch ideal und gedankentief gehalten ist, da kann »man auch ohne Profanation eine Kirchenarie nach dem »Gang einer Tanzweise formen. Die Kirche verliert nichts »bei solcher Verbrüderung weltlicher und geistlicher Kunst; »das weltliche Leben aber gewinnt.« — —

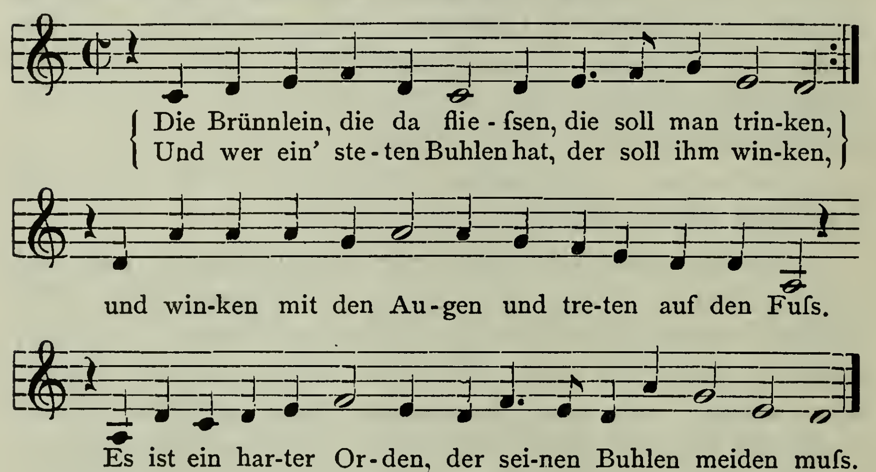
Ebenda Seite 344: »Als man noch mauerfest in »diesem Glauben stand, da dachte man noch an keine

»Scheidung weltlicher und kirchlicher Kunstformen; erst »als man wankend ward, trennte sich ein weltlicher Styl »von dem kirchlichen; und als man jenen naiven Glauben »gar verlor, da gliederte man vollends kirchliche, geistliche »und weltliche Form.«

Trifft das, was hier *Riehl* von der Kirchenmusik urteilt, nicht ebenso auf den Choral zu?

Lauschen wir nun aber auf den Geist, fühlen wir sozusagen den Pulsschlag dieses alten deutschen Volksliedes, so atmet es einen naiven, kindlichen Geist, der dem Geist des in Gott fröhlichen Gemütes nur entgegenkommt, es atmet einen Geist, auf den wir das Wort des Heilandes anwenden können: Es sei denn, daſs ihr euch umkehret, und werdet wie die Kinder, so werdet ihr nicht in das Himmelreich kommen.

Zum Beweise, welchen naiven kindlichen Geist das alte Volkslied offenbart, stehe hier noch ein weltliches, später zum geistlichen gewordenes Lied:

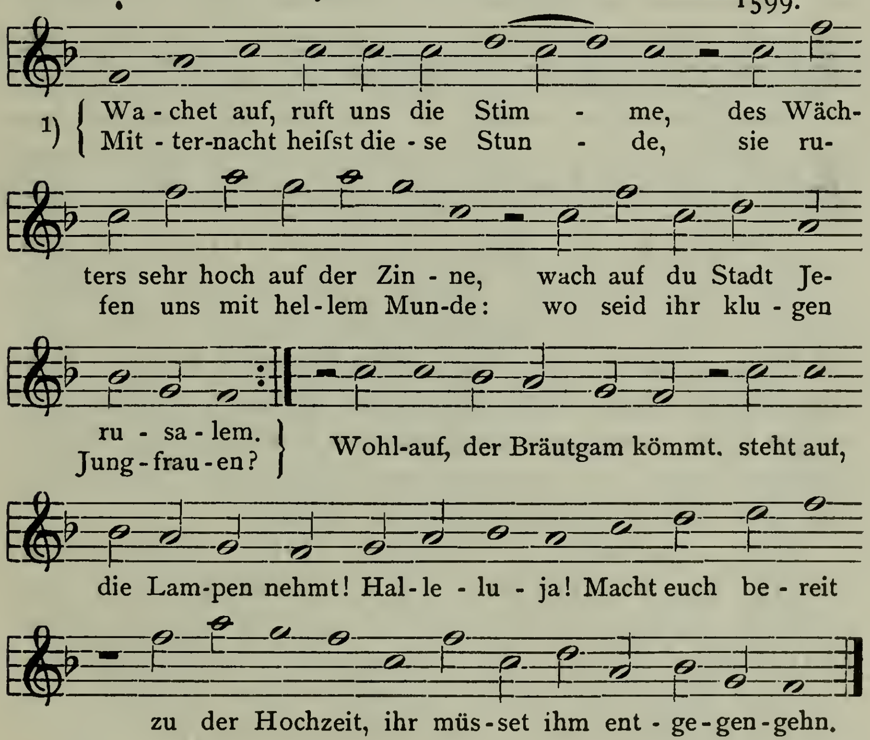


[Umgebildet bei M. Prätorius, Mus. Sion. VII, 1609:
Der Gnadenbrunn thut flieſsen, den soll man trinken,
O Sünder, du sollst büſsen; dir thut Gott winken
Mit sein' göttlichen Augen, und richt dir deinen Fuſs
Wohl durch das Wort des Glaubens; Christus allein dir helfen muſs.]

Stellen wir uns auf den ästhetischen Standpunkt. Können wir mit dem Gefühl für wahre Schönheit dem Choral seinen eigentümlichen, ursprünglichen, »reizvollen«

Rhythmus nehmen? Wer wird eine Rose viereckig formen oder einem Eichenblatt die schöngeschwungenen Linien, den rhythmischen Wechsel seiner Conturen fortschneiden? Oder wer wird heute an einem Garten französischen Stils Geschmack finden, dessen Laubengänge wie mit dem Lineal langweilig beschnitten, dessen Bäumen und Sträuchern man ihre natürlich-schöne Form genommen und ihnen eine künstliche gleichmäſsige Gestalt gegeben hat?

Daſs aber der rhythmische Choral mit seinem wechselnden Gewicht nicht nur Bewegung und Leben, sondern auch Kraft und Würde zeigt, wird die Probe darthun. Man singe doch nur den Choral: »Wachet auf, ruft uns die Stimme« rhythmisch, verliert er oder gewinnt er an Würde durch die rhythmische Gestalt?



Wir möchten fragen, was würde aus der von *Spitta* und *Smend* sozusagen neuentdeckten Melodie: »Es sind doch selig alle die«, wollte man die rhythmische Form dehnen und ausgleichen?

---

[1]) Man singe die ganzen Noten wie halbe, die halben wie Viertel.



Wir fragen weiter: Nimmt man neueren Chorälen, wie: »So nimm denn meine Hände [eigentlich: Wie könnt ich ruhig schlafen« aus den Kinderliedern v. Silcher] ihren Rhythmus? Nein, Was aber den neueren, gerade auch wegen ihrer lebendigen rhythmischen Form gern gesungenen Chorälen recht ist, ist doch wohl den alten Prachtweisen aus dem Reformationsjahrhundert billig.

Um zusammen zu fassen: Der rhythmische Choral hat volkstümlichen Charakter, er ist von hohem musikalischem Wert, atmet einen naiven, kindlichen Geist, er offenbart Bewegung und Leben, eine natürliche Anmut und Schöne, und ist zugleich höchster Kraft und Würde fähig.

4. Die Einführung des rhythmischen Chorals. Für und Wider.

Die Reformatoren und die sie beratenden Musiker haben recht daran gethan, dafs sie die Schönheit der volkstümlichen Rhythmen unverfälscht dem evangelischen

Gemeindegesang angeeignet haben. Die Tonsetzer, vor allem ein *Johannes Eccard* und bis auf *Johann Rudolf Ahle*, beide aus Mühlhausen in Thüringen gebürtig — denen nebst den alten Mühlhäuser geistlichen Dichtern längst ein Denkmal in Stein und Erz auf offenem Platz gebührt hätte — haben noch den Choral in ihren Tonsätzen rhythmisch behandelt. Noch bei *Johann Rudolf Ahle* (dem Vater) in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ward der Choral mit seinem rhythmischen Wechsel geübt, festgehalten und geschätzt, während er schon im Munde des Volks verklungen war (*C. v. Winterfeld* II, S. 308). Mit dem Schwinden der alten kirchlichen Tonarten kam auch der alte rhythmische Volksgesang in Vergessenheit, und die rhythmische Choralform machte der gleichmäfsigen Platz. Diese finden wir denn auch bei *Johann Sebastian Bach.* »Höchstens stellt dieser (C. v. W.) bei einigen Chorälen das dreiteilige Mafs her, das sie früher belebt hatte, oder läfst es durchhin vorwaltend an die Stelle des rhythmischen Wechsels treten, oder leiht es ihnen endlich als einen neuen Schmuck.« Im allgemeinen aber »empfängt er die auf ihn fortgeerbten Melodieen als ein Gegebenes, wie der Geschmack seiner unmittelbaren Vorgänger sie zugestutzt hat, doch mit dem Vorbehalte, selber im Geschmacke seiner Zeit und nach Mafsgabe eigener Kunstzwecke an ihnen zu modeln«. In dieser ausgeglichenen Form blieb der Choral bis in unsere Zeit. In dieser Form — während *Albert Becker* die rhythmische Form bevorzugt — tritt der Choral noch in einem der allerneuesten Oratorien, Gustav Adolf von *Max Bruch* auf.

In der dramatisch bewegten Musik dieses Werkes gab die gleichmäfsige, getragene Choralform einen wirksamen künstlerischen Kontrast, während die alten schwedischen Kriegslieder ihren alten Rhythmus behalten haben.

In den letzten Jahrzehnten aber, mit dem Erwachen der historischen Auffassung bei den kirchlichen Musikern und den musikalischen Kirchenmännern ist ein erneutes Interesse für den rhythmischen Choral erwacht.

Verfasser hörte in Stuttgart als Student am Reformationsfest in der Stiftskirche beim Beginn des Gottes-

dienstes vom Chor unter Leitung des hochverdienten Professor *Immanuel Faifzt* den Choral: »Ein feste Burg« in der ursprünglichen Form. Ich stutzte, sagte mir aber, der Mann mufs es wohl verstehen, wie der Choral richtig zu singen ist.

Das Choralbuch von *Lohmeyer* hat den rhythmischen Choral als Parallelform aufgenommen. Das in Thüringen viel gebrauchte Choralbuch von *C. Steinhäuser* hat, nicht befriedigt von den in der Provinz vorgeschriebenen Melodieenformen, über den Choralsätzen die rhythmische Form angedeutet.

Vor allem treten für den rhythmischen Choral die um die Zeitschrift »Siona« gruppierten Geistlichen und kirchlich gerichteten Musiker ein. Ein »Herold« trägt mutig das Banner des unverfälschten und zu erneuernden Kirchengesanges voran. Um das Banner aber schaart sich ein Generalstab von kundigen Offizieren, welche mit wachsendem Erfolge für den unverfälschten Gemeindegesang kämpfen.

Ebenso wird in der »Zeitschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst« von den Professoren *Spitta* und *Smend* — welche zugleich den Beweis liefern, dafs die Reformierten bezüglich der kirchlichen Dichtung und Musik nicht so ganz von Gott verlassen sind, wie man auf lutherischer Seite zuweilen annimmt — das Panier des ursprünglichen Choralgesanges mit Begeisterung aufgepflanzt.

In mancher Redeschlacht auf den Versammlungen des evangelischen Kirchengesangvereins kreuzten sich die Klingen in gemeinsamer Liebe zu dem Choral, diesem Kleinod der Kirche. Auf dem Kirchengesangvereinstage zu Kiel im Jahre 1891 feierte Professor Dr. *Köstlin*-[1]) Friedberg das Kirchenlied in seiner Volksliednatur

[1]) In einem »Nachwort« zu den vorliegenden Ausführungen schreibt Professor *Ernst Rabich* (Blätter für Haus- und Kirchenmusik August 1900): Der »Chorverband für das Herzogtum Gotha« kann es ruhig wagen, in seiner nächsten Generalversammlung zu beantragen, dafs zum Choralbuche ein Anhang nur rhythmischer Choräle gegeben wird. Die Schule müfste mithelfen. Für diese aber würde die Einführung des rhythmischen Chorals »wie eine Erlösung wirken«.

als Fundament alles wahren Studiums der Musik, und der Universitätsprofessor Dr. *Kawerau* sprach in seinem Vortrage über die Pflege des Choralgesanges sich dahin aus, daſs in der Praxis in vielen Gegenden eine groſse Verödung eingetreten sei, welcher man weit ernstlicher als bisher begegnen müsse; nicht länger dürften Meinungen geduldet werden wie die, daſs der Choral seiner Natur nach langsam und schwerfällig sei und daſs er zum Gähnen reize. Man habe in vielen Provinzen, bisher ohne Besserung, vormals angefangen, immer langsamer zu singen, bis der Rationalismus in der Schläfrigkeit ein charakteristisches Merkmal des Kirchengesanges erblicken zu müssen glaubte. Die herrlichen ursprünglichen Choralweisen mit ihrem unvergänglichen Werte erkenne man so nicht wieder.«

In Bayern ging man mit der Einführung des rhythmischen Chorals mutig voran. Kundige Männer, wie *G. Herzog*, *Johannes Zahn* (jetzt Dr. theol.), Pfarrer Dr. *Layritz*, hatten hier den Boden bereitet. Man ging zuerst mit einer kleinen Anzahl von Chorälen vor.

Nach langen Vorverhandlungen, welche das Oberkonsistorium mit Ruhe und Vorsicht führte, wurde 1853 das neue Melodieenbuch von *Joh. Zahn* der Generalsynode vorgelegt, welche die Einführung desselben in der evangelischen Kirche Bayerns begutachtete.

Es gab eine kleine Revolution. Die Herren Organisten und Kantoren von Nürnberg erhoben Protest. Man sagte den neuen Choralformen etwas Katholisches (!), dem Ernste des protestantischen Gottesdienstes Widersprechendes, Unwürdiges, Tändelndes nach, siebenundvierzig Bürger riefen die Hilfe des Königs an gegen die Vergewaltigung durch den rhythmischen Choral, man richtete die schärfsten persönlichen Angriffe gegen den Herausgeber des Choralbuches, aber der Sturm legte sich. Bald lebten sich die alten kräftigen Weisen aus der »Blütezeit kirchlichen Lebens« ein und wurden gern und mit Begeisterung gesungen (s. Siona, Mai- und Juniheft 1892).

Auf dem evangelischen Kirchengesangvereinstage für Sachsen - Thüringen in Gotha sprach sich der bekannte

Musikdirektor und Professor am königlichen Institut für Kirchenmusik in Berlin *Theodor Krause* für den Cantus planus aus, konnte jedoch die packende Gewalt des rhythmischen Chorals, wie er ihn habe in Nürnberg singen hören, nicht verschweigen.

Als im Jahre 1882 die Einführung des rhythmischen Chorals auch vom hannöverschen Konsistorium erwogen wurde, bat sich Organist *Sindram* in Hannover von hervorragenden Orgelmeistern Gutachten aus. Nach *Sindrams* Mitteilung äufsert sich der erkrankte Meister *Ritter* in seiner Abhandlung, auf welche er verwies: Rhythmischer Choralgesang und Orgelspiel, Erfurt und Leipzig 1857 »nur als Musiker und Organist«. Einen erneuten Aufschwung unseres Gemeindegesanges, eine entschiedenere, bewufstvollere Begleitung desselben durch den Organisten hält er für notwendig. Was in dieser Beziehung geschieht, mufs aber mit den allgemeinen musikalischen Gesetzen, die jetzt dem Volke geläufig sind, im Einklange stehen. Diesen entsprechen nicht die rhythmisch wechselnden Choräle, die deshalb eine Umgestaltung der einen oder andern Art erfahren müssen. Sie werden erst dann wieder bleibend eingeführt werden können, wenn die Werke eines Mozart und Beethoven aus unsern Häusern verschwunden, wenn Bach und Händel von dem siegreich betretenen Weg zurückgedrängt, wenn die Lieder unserer Kinder verstummt sind! — die nicht rhythmisch-wechselnd geschriebenen Choräle dagegen entsprechen unseren musikalischen Gesetzen; ihre Einführung ist wünschenswert, ihre Einführbarkeit — zweifelhaft, wenigstens von gewissen, sehr wesentlichen Vorbedingungen abhängig.«

Professor *Haupt*, Berlin, schrieb: »Sie wünschen meine Ansicht über den rhythmischen Choral als Gemeindegesang zu erfahren. Nun wohl, der rhythmische Choral ist für gemischten Chor, der fein zu accentuieren versteht und etwa in der Bearbeitung von *Johann Eccard*, von ganz guter Wirkung, aber nur der Unverstand und wer nie auf der Orgelbank gesessen hat, kann glauben, dafs diese Singweise für die Gemeinde anwendbar sein

könne. Wer sich davon überzeugen will, möge es einmal versuchen, die Melodie »Nun preiset Alle Gottes Barmherzigkeit« wie sie im Choralbuche verzeichnet und rhythmisiert ist, durchzubringen. Mir ist es mit einer vorzüglich eingesungenen Gemeinde und mit einer ausgezeichneten Orgel nicht gelungen; ich habe die punktierten Noten mit folgenden Achtelnoten in drei egale Viertelnoten verwandeln müssen. Und gerade nur die Ausgleichung dieser verschiedenen Notenwerte in gleichmäfsige hat zu einem erträglichen Gemeindegesang geführt. Man kann sich in der Vorrede der ersten Ausgabe des Choralbuches von *Kühnau* vom Jahr 1786 hinreichend belehren. Und welche Verwirrung mufs entstehen, wenn die Gemeinde einen Choral, welchen sie bisher in der gleichmäfsigen Weise gesungen hat, nun mit einemmal rhythmisch singen soll. Man mag sich wohl hüten, durch unnütze Änderungen die Gemeinde zu erbittern und ihnen den Gottesdienst zu verleiden. Diese Thorheit grassierte vor einigen und dreifsig Jahren auch in Berlin, aber ich habe sie gründlich und hoffentlich auf immer beseitigt; niemand denkt bei uns mehr daran.

Ich kann Ihnen demnach nur raten, zur Ausführung dieser Albernheiten nicht die Hand zu bieten; jedenfalls aber die Verantwortlichkeit für die Folgen davon entschieden abzulehnen. Mit dem rhythmischen Choral fördert man sicher nicht die Hebung der Kirchlichkeit, wohl aber das Gegenteil.«

Professor *D. Herzog*, Erlangen: »Auf Ihre Anfrage teile ich Ihnen mit, dafs in den evangelischen Kirchen Bayerns durchgängig die Choräle rhythmisch gesungen werden. Ich halte diese Weise durchaus für ausführbar, nur mufs mit Umsicht ans Werk gegangen werden. Hier in Erlangen wurden zuerst Choräle eingeübt und eingeführt, welche gleich lange Noten haben, aber mit Beseitigung der langen Fermaten, der Zwischenspiele zwischen den Zeilen und des schleppenden Vortrags; sodann Choräle im Tripeltakt wie: Allein Gott in der Höh — und zuletzt Choräle mit wechselndem Rhythmus wie: Nun ruhen alle Wälder — Befiehl

du deine Wege u. s. w. Hierzu können die Lehrer in den Schulen sehr viel beitragen. Es ist aber auch nötig, dafs der Geistliche vor oder nach den Verkündigungen die Gemeinde aufmerksam macht, warum die Lieder nach älterer Weise gesungen werden — damit nicht kleine Mifsverständnisse in Bezug auf Melodiefortschritt dem Organisten als Ungeschicklichkeit angerechnet werden. Ich selbst habe vor 28 Jahren bei den ersten Versuchen mit keinerlei Schwierigkeiten zu kämpfen gehabt. Noch leichter als in Städten geht es in Dörfern, wo Pfarrer und Kantoren die Jugend mehr dazu anhalten können, als dies natürlich namentlich in grofsen Städten der Fall ist. Es ist nicht in Abrede zu stellen, dafs die rhythmische Weise den Kirchengesang belebt und den Sinn für geistlichen Gesang hebt. Die Jugend merkt sich diese rhythmischen Weisen aufserordentlich leicht. Schwieriger ist die Sache freilich in ganz grofsen Kirchen, wo die Gemeinde fortwährend wechselt und je nach Anziehung der verschiedenen Prediger hin und herläuft. Das Gefühl der Zusammengehörigkeit einer Gemeinde, das in neuerer Zeit fast ganz abhanden gekommen, soll und mufs wieder zum Bewufstsein kommen: und dazu kann die Wiedereinführung der älteren Liturgie und des Chorals in ursprünglicher Weise wesentlich beitragen. *Ritters* Orgel im grofsen Dome zu Magdeburg ist zu weit von der Gemeinde entfernt, und ich kann mir daher wohl denken, dafs er den rhythmischen Choral für unausführbar hält. Ob das Volk in Berlin besonders singfähig ist, möchte ich wenigstens nicht bejahen. Vielleicht hat *Haupt* mit Hindernissen zu thun, die in Hannover, wie auch hier in Franken, weniger in Betracht kommen.

Der gleichmäfsige Choral schickt sich freilich besser zur Verarbeitung in Choralvorspielen als cantus firmus — das ist aber Nebensache. Die Orgel hat den nächsten Zweck, den Gemeindegesang zu unterstützen und durch zweckmäfsige Begleitung zu leiten. Die eigentliche Kunst des Organisten kommt hier weniger in Betracht. Je besser eine Gemeinde ihre Choräle singt, desto mehr erfüllen Kantoren und Organisten ihre eigentliche Aufgabe.

Damit ist nicht gesagt, dafs den Organisten jegliche künstlerische Freiheit genommen werden soll: Eingangsvorspiel, Nachspiel werden ihm genug Gelegenheit bieten, die Orgel in selbständiger Weise zu behandeln.

Wenn man in Bezug auf Choralgesang *S. Bach* als Vorbild und als Beweis gegen den rhythmischen Choral anführt, so ist das offenbar nicht stichhaltig. *Bach* fällt in die Zeit, wo bereits der ältere Choral wie auch Liturgie abgethan war, und wo man das Verlorengegangene durch kunstreiche Harmonie ersetzen wollte. *Bachs* Art, so vorzüglich sie für den mehrstimmigen Chorgesang ist, verträgt sich absolut nicht mit dem volkstümlichen Charakter des Gemeindegesangs; noch weniger die Art seines Schülers *Krebs*. Das meine Ansicht. Ich habe in meiner Orgelschule, sowie in den gebräuchlichsten Chorälen (7 Hefte), Erlangen, bei Deichert, darzuthun gesucht, wie Choralgesang und Orgelspiel mit einander zu verbinden sei. Wäre das neue Choralbuch in Ihrer Provinz nicht so abzufassen, dafs von den schönsten Chorälen beide Weisen, die rhythmische und die neue, untereinander gestellt würden? Indem ich dem Unternehmen besten Erfolg wünsche u. s. w.

Bemerkung. Zu schnell darf der rhythmische Choral nicht gesungen werden. Manche glauben, rhythmisch singen heifse schnell singen, das ist ganz verkehrt.«

Soweit *D. Herzog*.

Ähnlich wie *Herzog* sprach sich Dr. *Schletterer*, Augsburg, aus.

Man sieht, die Süddeutschen haben mehr Temperament als die Norddeutschen. Die drei Männer, welche sich auf die Anfrage aus Hannover aussprachen, sind alle drei hervorragende Orgelmeister. Doch glauben wir, dafs in der Richtigkeit der Beurteilung der rhythmischen Frage der *Herzog* den *Ritter* um Haupteslänge überragt.

Die Einführung des rhythmischen Chorals auf dem Lande ist mit keinen Schwierigkeiten verbunden. Aber auch in grofsen Stadtkirchen ist sie durchführbar, denn sie ist teilweis schon durchgeführt. Mein Vater, Organist

an der grofsen, fünfschiffigen Marienkirche in Mühlhausen, hat mir versichert, dafs er manche Choräle rhythmisch gespielt habe, und dafs die Gemeinde willig gefolgt sei. Natürlich, sonst könnten ja auch die bereits im Provinzialmelodieenbuch der Provinz Sachsen enthaltenen rhythmischen Choralweisen, wie: Nun singet und seid froh, Macht hoch die Thür, die Thor macht weit, nicht rhythmisch gesungen werden, aber es geschieht.

Eben finden wir noch ein gutes Wort von *Karl von Jan* (Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunste Nr. 2, 1899) in einer Besprechung über neue Choralbücher: »Bezüglich der metrischen Form der Melodieen ist es auffallend, wie schwach in den vorliegenden Sammlungen die rhythmischen Choräle vertreten sind. Das pommersche wie das Coburger Buch kennen diese Form überhaupt nicht[1]), das rheinische Choralbuch giebt sie nur in seltenen Ausnahmen; in den übrigen Landesteilen läfst man es gewöhnlich bei dem Versuch bewenden, dafs man zwei Formen des Chorals zur Auswahl anbietet. Solange freilich noch im Norden Stimmen sich erheben dürfen, welche behaupten, das Volk könne unmöglich rhythmisch bewegt singen, darf man sich darüber nicht wundern. Aber wie lange wird man noch wagen, die Möglichkeit einer Sache zu bestreiten, die in einem guten Drittel von Deutschland bereits zur Wirklichkeit geworden ist? »Zum Rhein, zum Rhein, zum deutschen Rhein« versteht doch unser Volk trotz der wechselnden Taktwerte im Süden und Norden gleich gut zu singen; zieht es etwa mit dem Alltagsrock auch das Gefühl für einen bewegteren Rhythmus aus? Nach allgemeiner Beobachtung ist das Taktgefühl im Menschen viel einfacher und natürlicher als die Empfindung für reine Tonhöhe; es erfordert keineswegs eine feinere Organisation. Wenn aber Gesang nur eine Weiterbildung der Deklamation ist, dann erlaube man der Gemeinde doch auch in der Kirche neben dem tödlichen Einerlei von stark, schwach, stark, schwach, eine dem Bau der

---

[1]) In Bezug auf das Coburger ein Irrtum.

Die Red. der Blätter für Haus- und Kirchenmusik.

Strophe angemessene Deklamation von Versen, wie:

herzliebster Jesu, was hast du verbrochen. — —

— Nicht in Bayern oder Baden, nicht in Hessen oder im Elsafs allein fällt es dem Volke leicht, sowohl im Tripeltakt rhythmisch zu singen, wie auch den Längen und Kürzen im gleichen Takt verschiedene Ausdehnung zu geben. Auch der norddeutsche Bauer wird es fertig bekommen, wenn der Organist die Taktwerte scharf hervorhebt und der Sänger so freundlich ist, auf die Führung zu achten. Das Begreifen des Rhythmus ist ungeheuer leicht; lästig und unbequem ist nur das Umlernen bei allbekannten Weisen; deshalb ist auch der Mangel an gutem Willen dazu leider begreiflich. Wer aber »Freu dich sehr, o meine Seele« oder »Aus tiefer Not« in der Dur-Melodie ein paar Mal rhythmisch gesungen hat, fühlt neues Leben in diesen Weisen und mag sie nicht mehr anders hören.«

Wohlan. Die Sache ist im Flufs. Die Führer haben das Banner des rhythmischen Chorals entfaltet. Die Avantgarde im evangelischen Kirchengesangverein für Deutschland ist vorangegangen. Durch die Einführung des Choralbüchleins des evangelischen Kirchengesangvereins in die Seminarien ist auch für Preufsen schon das Gros in den Kampf gezogen. Wollen wir als müfsige Schlachtenbummler zur Seite stehen? Wir müssen Stellung nehmen. Was wir wünschen, das ist: Erwägung, Diskussion!

5. Ein' feste Burg.

»Ein' feste Burg« ist ein Lutherlied. Die Urheberschaft Luthers auch der Melodie ist durch äufsere und innere Gründe gut bezeugt. Durch Luthers Freund Hieronymus Weller und den Historiker Sleidan, Luthers Zeitgenossen, ist Letzterem ausdrücklich die Erfindung der Melodie zugesprochen. Zu diesen äufseren kommen noch innere Gründe.

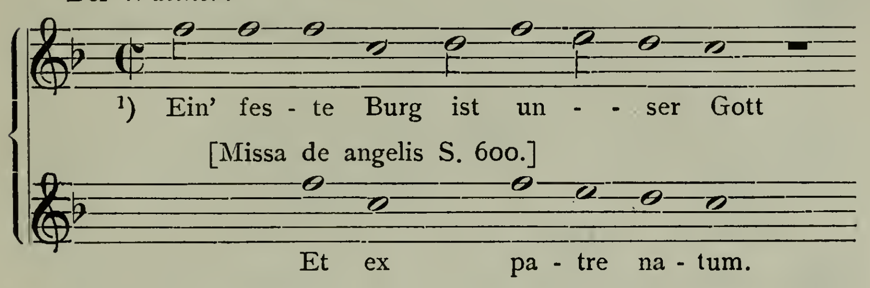
Das Lied selbst (nicht die Melodie, welche zuerst 1531, Kirchengesänge, Nürnberg, Jobst Gutknecht, auftritt) stand

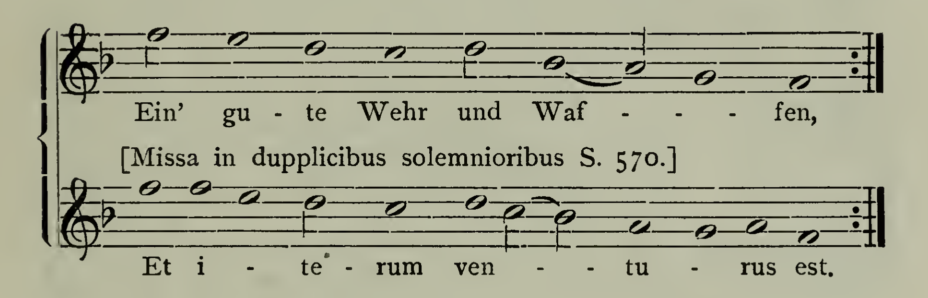
schon in einem Gesangbuch, welches 1529 bei Joseph Klug in Wittenberg erschienen ist. Neuerdings *(Julius Köstlin*, Martin Luther II S. 182) ist es in einem bisher unbekannten Gesangbuch vorgefunden, einem Leipziger Nachdruck eines Sangbüchleins, welches bereits im Februar 1528 bei Hans Weise in Wittenberg unter der Presse war. »Der Inhalt des Liedes *(J. Köstlin)* erinnert uns an jene Monate, wo Luther den Märtyrer Kaiser pries, dem sie den Leib genommen hatten, und der sterbend den Satan überwand, und wo er selbst an seiner Seele so schwere Anläufe des argen bösen Feindes erlitt. Noch bestimmter werden wir dadurch gemahnt an jene Worte Luthers vom Tage der Zertretung des Ablasses, dem 1. November 1527, wo er der Wut des Satans, der nur die Leiber verschlinge, das Wort Gottes entgegenhält und also Satans Macht und List in Gottes Kraft durch Sterben oder Leben überwinden will. Aus der tiefsten Bewegung seines eigenen Innern, aus dem Druck der Anfechtung und aus kühnem Glauben ist das Lied hervorgegangen. Die individuellen persönlichen Beziehungen sind darin, wie in allen Kirchenliedern Luthers, abgestreift. Es ist das grofse Lied der evangelischen Gemeinde daraus geworden.«

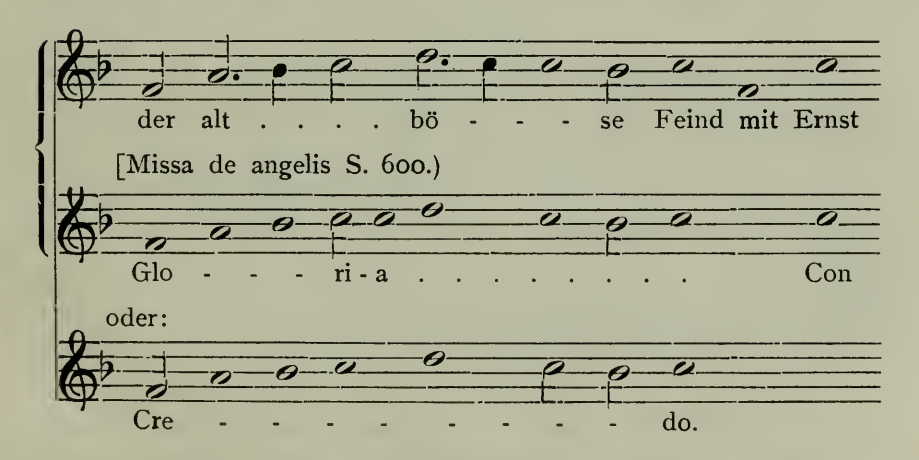
Wilhelm Bäumker erkennt in seinem Werke: »Das katholische deutsche Kirchenlied« I Luthers Bedeutung für den evangelischen Kirchengesang an und bemerkt S. 31: »Luther erhob den vor seiner Zeit mehr geduldeten deutschen Kirchengesang allmählich zum liturgischen Gesang der neuen Gemeinden,« sucht aber aus dem Lütticher Graduale vom Jahre 1854 (ein altes Augustiner-Gradual hat er trotz vielfältiger Bemühungen nicht ausfindig machen können) nachzuweisen, dafs die Melodie nicht Luthers Erfindung ist. Es ergiebt sich folgende Zusammenstellung, die wir nach *H. A. Köstlin* (Luther als Vater des evangelischen Kirchengesanges, Breitkopf & Härtel, Leipzig. 1 M) wiedergeben. *Köstlin*, der das Graduale romanum, Leodii 1876 eingesehen hat, macht darauf aufmerksam, dafs die Melodie von Ein feste Burg sich zeilenweise aus sehr weit auseinanderliegenden Tongängen

dreier verschiedener Messen zusammensetzen würde, dafs durchweg die Accente anders liegen und dafs gerade die der Melodie charakteristischen drei Anfangsnoten (auf: ein feste) fehlen:

Bei *Walther*.







[1]) Diese Zusammenstellung, wie bemerkt, nach *H. A. Köstlin* (Luther als Vater des evang. Kirchengesanges), wo sie übersichtlicher ist als bei *Bäumker*. Die Noten sind aus dem Altschlüssel in den Sopranschlüssel übertragen.



Noch bemerkt *Bäumker*: »Die erste Zeile der obigen Melodie findet sich in der Motette: Deus misereatur: Secunda pars: ‚Laetentur et exultent omnes populi', die in dem von *O. Kade* neu herausgegebenen Walther'schen Gesangbuche vom Jahre 1524 Nr. 41 steht. Die Stelle lautet:



Wenn wir nun auch — die geschichtliche Treue jener Lütticher Graduale vorausgesetzt — ohne weiteres einräumen, dafs starke Anklänge an den Mefsgesang vorhanden sind, so ist doch dieser Choral nicht in mechanischer Weise aus Motiven der Messe zusammengesetzt. Die schönsten Mosaiksteine geben doch erst durch die Hand des Künstlers ein schönes Mosaikbild. Dafs Martin Luther

mit den Tonfolgen des alten Mefsgesanges, der ihm in Fleisch und Blut übergegangen war, schaffte, versteht sich von selbst. Aber die Choralweise »Ein feste Burg« als solche, mit ihrem liedartigen Bau, ihrem energischen Rhythmus, ist doch sein eigenstes Werk, des Chorals Melodie, zusammen mit den glaubensstarken Worten, ist ein Gebilde aus einem Geist und einem Gufs. Das Lied: Ein feste Burg, nicht alte Mefsmotive, hat grofse Tonsetzer begeistert, es in ihren Tonwerken zu bearbeiten, so *Johann Sebastian Bach* in seiner grandiosen Reformationsfest-Kantate, *Meyerbeer* in den Hugenotten, *Richard Wagner* in seinem Kaisermarsch.

Immerhin können wir sagen, dafs der Choral »Ein feste Burg«, dieser Trutzgesang der evangelischen Kirche, wie viele andere evangelische Kirchenlieder, einen ökumenischen Charakter habe und uns — in Anbetracht der Elemente seiner Melodie — an den Zusammenhang mit der alten Kirche erinnere, wie andererseits der Umstand, dafs die schönsten evangelischen Choralweisen in die deutschen katholischen Gesangbücher übergegangen sind, die katholische Kirche an ihren Zusammenhang mit der evangelischen gemahnt und an das erinnert, was sie dem grofsen Reformator verdankt.

C. von Winterfeld, ebenso wahrheitsliebend wie für Martin Luther begeistert, rechnet diesem nur die Erfindung von drei Choralmelodieen zu, nämlich:

Ein feste Burg,

Jesaja dem Propheten das geschah, »dessen Motive aus dem ‚Sanctus‘ der Messe de angelis (im 5. Ton) des Graduale romanum entnommen sind« *(H. A. Köstlin*, Luther als Vater des evangelischen Kirchengesanges),

Wir glauben all' an einen Gott.

Von diesen dreien hat *Hoffmann von Fallersleben* die letztere als vorreformatorischen Ursprungs erklärt (Geschichte des deutschen Kirchenliedes 2. Aufl. S. 259). Zur Melodie »Ein feste Burg« aber sagt *Carl v. Winterfeld*: (I S. 158): »Die Melodie ist ein Werk der edelsten Begeisterung, der kühnsten, gläubigsten Zuversicht, wie das Lied selber, und mit ihm so fest verwachsen, dafs sie

nur mit ihm zugleich entstanden sein kann, und die Möglichkeit, dasselbe einer anderen Weise anzueignen, unbedingt ausschliefst. Das innere Zeugnis, das sie selber von sich ablegt, das äufsere, das über sie abgegeben wird, treffen hier mit einer überzeugenden Kraft zusammen, die alle Zweifel verstummen macht. Geben doch die Worte wie die Töne uns das lebendigste Bild des teuren Mannes selber; hat doch, seit dem Entstehen beider, eine jede Zeit es in ihnen erkannt! — Bedeutsam erscheint es auch, dafs die frühesten Bearbeitungen dieser Singweise — dieselbe dem Basse zuteilen, als Grundlage des Ganzen; eine in jener Zeit (sonst meist im Tenor) seltene Stellung der Hauptmelodie, durch die wohl in dem Sinne der damaligen Tonmeister bezeichnet werden soll, dafs ein fester Glaube, wie der in dem Liede webende, wahrhaft auf dem Felsen baue, auf welchem die Kirche gegründet sei, dafs auf den Tönen, worin er so lebendig ausgesprochen sei, am würdigsten ein Verein von Stimmen ruhe, der, von ihnen sicher getragen, auch ihre Bedeutung wiederum auf das treffendste künde«.

Diesen schönen Worten wollen wir nicht viel mehr hinzufügen. Die Schreibart in dem Gesangbüchlein des deutschen evangelischen Kirchengesangvereins will uns nicht recht gefallen. Dieser Choral läfst sich nicht gut in den $^4/_4$-Takt einzwängen und wir wünschten bezüglich des Rhythmus möglichsten Anschlufs an die Urform. Wir würden etwa folgenderweise schreiben:







Die Frage der Taktierung der alten rhythmischen Choräle ist im »Korrespondenzblatt des evangelischen Kirchengesangvereins 1900 Nr. 1 u. ff. (Breitkopf & Härtel, Leipzig) in interessanter Weise behandelt durch Pfarrer *G. Weimar* in Münzenberg (Hessen) und Professor *H. A. Köstlin* in Giefsen. Wir lenken die Aufmerksamkeit auf diese Ausführungen und stimmen den Vorschlägen *Weimars*, den Rhythmus im Takt zu fixieren zu, während es uns scheint, dafs die Forderung, welche *Köstlin* in feinsinniger Weise erhebt, die zarteren rhythmischen Beziehungen und Bewegungen mit Ritardieren herauszustellen, geschulten Kirchenchören überlassen bleiben mufs. Wir glauben nicht, dafs eine Taktierung der wechselnden Rhythmen überhaupt zu unterbleiben hat, sondern dafs es berechtigt ist, die rhythmischen Weisen, ohne ihnen Gewalt anzuthun, in unserem Takt fester zu krystallisieren, ihren ihnen innewohnenden Takt zu erlauschen und sie in dieser Hinsicht fortzubilden. Da die Frage, wie die alten rhythmischen Melodieen in moderner Taktierung darzustellen seien, noch nicht entschieden ist, so sind diese Melodieen im bayrischen, im grofsherzoglich-hessischen Choralbuch und im Choralbüchlein des evangelischen Kirchengesangvereins zunächst ohne Taktstriche gelassen.

Verfasser wohnte vor nicht langer Zeit zwei kirchlichen Festen bei. Beide fanden auf preufsischem Gebiet statt. Das eine nahe der schwarzburg-sondershäusischen Grenze. Die Choralmelodie: Wie schön leuchtet der Morgenstern wurde gesungen. Die Preufsen sangen die Melodie unrhythmisch nach der Melodieenform der Provinz Sachsen, die Schwarzburger Festgenossen sangen die rhythmische Form, in der sie sich auch nicht beirren liefsen. Das andere Fest wurde in einem preufsischen Dorf nahe der

schwarzburgisch-rudolstädtischen Enklave Schlotheim gefeiert. Hier bliesen die schwarzburg-rudolstädtischen Musici, welche die Choräle begleiteten, eine recht verschiedene Melodieenform als die Schwarzburg-Sondershäuser auf jenem ersten Fest gesungen hatten und als jetzt die preufsische Festgemeinde sang, so dafs mehrfach ein vollständiger Dissensus der geblasenen und gesungenen Varianten entstand und uns die Notwendigkeit einer Einigung recht handgreiflich illustrierte. Jedenfalls aber scheint uns eine Einigung in den Melodieenformen für die evangelischen Kirchen deutscher Zunge nur denkbar im Anschlufs an die Originalformen der Choralweisen.

Es hat jemand kürzlich in einem Vortrage gesagt, das neue Jahrhundert werde ein religiöses werden. Wird ein neuer Frühling anbrechen? Gewisse Anzeichen deuten darauf. Die Kirche schmücke sich. Sie hole aus der Truhe die Kleinodien und säubere sie von dem Staube, der sich im Laufe der Zeiten angesetzt und ihre schöne Ciselierung verdeckt hat, sie reinige das Schwert, das den Frieden erkämpft, von dem Rost der Zeiten, und soll ein neuer Lenz anbrechen, so sollen auch die Vögel frei und fröhlich ihre Lieder singen, wie der Schöpfer sie ihnen in den Mund gelegt hat.

Berichtigung.

Herr H. G. Emil Niemeyer macht uns in dankenswerter Weise darauf aufmerksam (Blätter für Haus- und Kirchenmusik, März 1900), dafs v. Winterfelds Ansicht betreffs des Liedes: Wie leuchtet der Morgenstern, dasselbe sei eine Umdichtung eines weltlichen Liedes: Wie schön leuchten die Äugelein, dessen Melodie Nikolai angenommen habe, widerlegt ist. Das weltliche Lied ist eine Parodie des Kirchenliedes aus der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts. Nikolais Lied: Wachet auf ruft uns die Stimme aber hat nachweislich eine Vorlage in einem Lied von Raphael Egly (1583): Der Wächter an der Zinnen der Stadt Hierusalem Weckt uns mit heller Stimme: Christus der Bräutgam käm« etc. Bezüglich der Melodieen hat Zahn zu Wie schön leuchtet: Melodie bei (von?) Ph. Nikolai, Freudenspiegel 1599 etc., bei Wachet auf ruft uns d. St.: von? Ph. Nikolai. Kümmerle hält entschieden Nikolai für den Erfinder beider Melodieen, da Nikolai bei Unterlegung einer anderen (weltlichen) Melodie nach der damal. Sitte geschrieben haben würde: »Im Ton von u. s. w.« Dieser Hinweis fehlt. »Gegen Ende des Reformationsjahrhunderts mehren sich die Erfinder von neuen Melodieen«. (H. A. Köstlins Gesch. d. Mus., 5. Aufl.) (Siehe die bez. Artikel in S. Kümmerle, Encyklopädie der evangel. Kirchenmusik IV).

Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza

Musikalisches Magazin.

Abhandlungen über Musik und ihre Geschichte, über Musiker und ihre Werke.

Herausgegeben von

Prof. Ernst Rabich

Heft		Preis
1.	Dr. **Edgar Istel**, Das deutsche Weihnachtsspiel und seine Wiedergeburt aus dem Geiste der Musik. Zur Einführung in Ph. Wolfrums Weihnachtsmysterium.	0,40
2.	**W. Steinhäuser**, Zur Choralkenntnis.	0,50
3.	Prof. Dr. **O. Klauwell**, Beethoven und die Variationenform. (U. d. Pr.)	
4.	Prof. Dr **Max Zenger**, Franz Schuberts Wirken und Erdenwallen.	0,60
5.	Prof. **Emil Krause**, Kurzgefaßte Darstellung der Passion des Oratoriums und modernen Konzertwerkes für Chor, Soli und Orchester.	1,00
6.	Prof. Dr. **Wilibald Nagel**, Goethe und Beethoven. (U. d. Pr.)	
7.	Prof. Dr. **Otto Klauwell**, Komponist und Dichter.	0,50
8.	Erof. Dr. **Wilibald Nagel**, Goethe und Mozart.	0,50
* 9.	**A. König**, Die Ballade in der Musik.	0,75
10.	Prof. **H. Draheim**, Goethes Balladen in Loewes Komposition. Eine Erklärung des Tonsatzes.	
11.	Prof. Dr. **Wilibald Nagel**, Gluck und Mozart. Ein Vortrag.	0,50
* 12.	Prof. Dr. **Max Zenger**, Entstehung und Entwicklung der Instrumentalmusik. I. Teil. Von den ältesten Zeiten bis inkl. Beethoven.	0,80
* 13.	Prof. Dr. **Max Zenger**, Entstehung und Entwicklung der Instrumentalmusik. II. Teil. Von Beethoven bis inkl. Johannes Brahms.	0,50
14.	Prof. **Otto Schmid**, Das geistige Band in Mozarts Schaffen.	0,25
15.	Pfarrer **Karl Klebe**, Die Orgel im Gottesdienst. (Unter der Presse.)	
16.	Prof. **Otto Schmid**-Dresden, Johann Michael Haydn. (1737 bis 18c6.) Sein Leben und Wirken.	0,30
17.	Prof. Dr. **Hugo Riemann**, Verloren gegangene Selbstverständlichkeiten in der Musik des 15.—16. Jahrh. Die MUSICA FICTA.	0,40
18.	Prof. Dr. **Wilibald Nagel**, Die Musik im täglichen Leben. Ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Kultur unserer Tage.	0,50
19.	Seminar-Oberlehrer **Rich. Noatzsch**, Zur Geschichte des Klaviers.	0.30
20.	**Adolf Prümers**, Berühmte Thomaskantoren und ihre Schüler.	0,30
21.	**Eugen Segnitz**, Goethe und die Oper in Weimar.	0,30
22.	**Elsbeth Friedrichs**, Der erste Musikunterr. in Form v. Kinderchören.	0,90
23.	Prof. **Albert Tottmann**, Mozarts Zauberflöte.	0,30
24.	**Franz Dubitzky**, Religionsbekenntnisse unserer Tonmeister.	0,35
25.	**Stephan Krehl**, Kompositionsunterricht und moderne Musik.	0,30
26.	Prof. **Ernst Rabich**, Der evangelische Kirchenmusikstil.	0,25
*27.	Prof. Dr. **Wilibald Nagel**, Studien zur Geschichte der Meistersinger.	3,00
28.	**Max Puttmann**, Joseph Haydn als Vokalkomponist.	0,35
29.	Prof. Dr. **O. Klauwell**, Theodor Kirchner. Ein Großmeister musik. Kleinkunst.	0,50
30.	Dr. **Max Unger**, Von Mendelssohn-Bartholdys Beziehungen zu England.	0,40
31.	**Max Puttmann**, Franz Grillparzer und die Musik.	0,30
32.	**Franz Dubitzky**, Kühne Harmonien aus neuer und alter Zeit.	0,45
33.	**Rich. Noatzsch**, Die musikalische Form der deutschen Volkslieder.	0,40

* Gebunden 70 bezw. 80 Pf. mehr.

Heft		Preis
34.	**Bruno Weigl**, Die Geschichte des Walzers nebst einem Anhang über die moderne Operette.	0,30
35.	Prof. **O. Schmid**, Fürstliche Komponisten a. d. sächsischen Königshause.	0,50
36.	**E. Gatscher**, Alte Meister des Klaviers. (Unter der Presse.)	
*37.	Dr. **Max Unger**, Auf Spuren von Beethovens »Unsterblicher Geliebten«.	1,60
*38.	**Eugen Segnitz**, Franz Liszts Kirchenmusik.	0,70
39.	**Walter Howard**, Wie lehre ich das Notensystem?	0,30
40.	Dr. **Leopold Hirschberg**, »Reitmotive«. Ein Kapitel vorwagnerischer Charakterisierungskunst.	1,00
41.	Dr. **J H. Wallfisch**, Musik u. Religion, Gottesdienst u Volksfeier.	0,30
42.	Prof. Dr. **Wilibald Nagel**, Die Musik als Mittel der Volkserziehung. Wesen und Bedeutung der Programm-Musik.	0,70
43.	**Emil Liepe**, Paul Kuczynski und seine Werke. Kritische Studie.	0,50
44.	**Heinrich Dessauer**, John Field, sein Leben und seine Werke.	1,60
45.	Prof. **Emil Krause**, Zur Pflege der religiösen Vokalmusik im 19. Jahrhundert bis auf die Gegenwart.	0,20
46.	**A. Schering**, Deutsche Haus- und Kirchenmusik im 16. Jahrhundert.	0,45
47.	Dr. **F. Schmidt**, Das Musikleben der bürgerlichen Gesellschaft Leipzigs im Vormärz (1815—1848).	3,00
48.	Prof. Dr. **Wilibald Nagel**, Mozart und die Gegenwart.	0,30
49.	Prof Dr. **Wilibald Nagel**, Graupner als Sinfoniker.	0,50
50.	**Franz Dubitzky**, Von der Herkunft Wagnerscher Themen.	0,40
51.	Dr. **L. Hirschberg**, Robert Schumanns Tondichtungen ballad. Charakters.	0.50
52.	Prof. Dr. **Wilibald Nagel**, Joseph Haydn.	0,30
53.	Prof. **E. Krause**, Zur Pflege der religiösen Vokalmusik in Steiermark.	0,30
54.	**Paul Teichfischer**, Die Entwicklung des Choralvorspiels unter bes. Berücksichtigung Joh. Seb. Bachs u. der Meister der neusten Zeit.	0,90
55.	Prof. Dr. **Wilibald Nagel**, Über die Strömungen in unserer Musik. Kritische Randbemerkungen zur modernen Kunst.	0,55
56.	**Adolf Prümers**, Über das Kantorenwesen.	0,60
57.	**Franz Dubitzky**, Das Wasser in der Musik.	0,30
58.	Reg.-Rat **Franz Rabich**, »**Regerlieder.**« Studie.	0.50
59.	**Max Chop**, Ähnlichkeiten und Gleichklingendes in der Musik.	0,40
60.	Prof. Dr. **W. Nagel**, Über den Begriff des Häßlichen in der Musik. Ein Versuch.	0,65
61.	**F. Dubitzky**, »Eine feste Burg« und »B-A-C-H« in Werken der Tonkunst.	0,30
62.	Pfarrer **F. Burbach**, Wagners Parsifal und die Religion des Mitleids.	0,45
63.	Dr. **Maximilian Runze**, Carl Loewe und der Choral. (U. d. Pr.)	
64.	Dr. **Alfred Hartung**, Christoph Förster. Sein Leben und seine Werke. (U. d. Pr.)	
65.	Dr. **Georg Göhler**, Händler und Künstler. Eine Kriegsbetrachtung.	0,25
66.	Prof. **Otto Schmid**, Richard Wagner. Gedanken über seine Ideale und seine Sendung.	0,30
67.	Prof. **Ernst Rabich**, Der künftige Musikunterricht a. d. höheren Schule.	0.30
68.	Prof. **Ernst Rabich**, Musikgeschichtliche Prüfungsaufgaben. I.	0,50
69.	Prof. **Ernst Rabich**, Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Konzertwesens. Den Mitgliedern der Gothaer Liedertafel gewidmet.	0.55
70.	Prof. **Ernst Rabich**, Musikgeschichtliche Prüfungsaufgaben. II.	0,60
*71.	Reg.-Rat **Franz Rabich**, Richard Wagner und die Zeit.	1,50
*72.	Prof. **Ernst Rabich**, Die Entwicklung der Oper.	2,20
†73.	Dr. **Hans John**, Goethe und die Musik.	4,50
74.	Dr. **Herbert Biehle**, Schuberts Lieder als Gesangsproblem.	1,25

† Gebunden in Ganzleinen 1,50 RM mehr.



